

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

PALOMA RAFAELA CORREA PINHEIRO

DA BATIDA DO TAMBOR DE CRIOLA AO REPERTÓRIO HÍBRIDO:
uma análise cultural do Criola Beat

SÃO LUÍS
2025

PALOMA RAFAELA CORREA PINHEIRO

DA BATIDA DO TAMBOR DE CRIOLA AO REPERTÓRIO HÍBRIDO:

uma análise cultural do Criola Beat

Trabalho apresentado ao Curso de Comunicação Social
da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Leticia Conceição Martins
Cardoso.

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Pinheiro, Paloma Rafaela Correa.

Da batida do tambor de crioula ao repertório híbrido :
uma análise cultural do Criola Beat / Paloma Rafaela
Correa Pinheiro. - 2025.
52 f.

Orientador(a): Leticia Conceição Martins Cardoso.
Curso de Comunicação Social - Jornalismo, Universidade
Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Mediações. 2. Criola Beat. 3. Música Maranhense.
I. Cardoso, Leticia Conceição Martins. II. Título.

PALOMA RAFAELA CORREA PINHEIRO

DA BATIDA DO TAMBOR DE CRIOLA AO REPERTÓRIO HÍBRIDO:

uma análise cultural do Criola Beat

Trabalho apresentado ao Curso de Comunicação Social
da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Aprovado em: / / às horas.

Nota:

Banca Examinadora

Profª Drª Leticia Conceição Martins Cardoso
(Orientadora)

Prof. Dr. Márcio Leonardo Monteiro Costa
(Examinador 1)

Profª. Drª. Maria Gislene Carvalho
(Examinador 2)

À Sandra, minha mãe e principal fonte de
inspiração.

AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos deste trabalho é uma forma que encontrei para reconhecer alguns dos laços que construí na vida acadêmica e pessoal. Na primeira vez que pensei na Comunicação como profissão, no ano de 2013, por algum motivo deixei esse sonho de lado e acabei optando por outros caminhos. Surpreendentemente, cinco anos depois, me vi exatamente onde o “eu de 17 anos” queria ter estado desde o princípio. Após entrar na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como graduanda do Curso de Comunicação Social, tive a oportunidade de estagiar na Rádio Universidade FM e participar, como bolsista, do Grupo de Estudos Culturais no Maranhão (GECULT). Foram essas as duas principais instituições que moldaram a pessoa e a profissional que tenho me tornado. Mas nada desta pesquisa seria possível sem os principais sujeitos fazedores de cultura de São Luís. Por isso, agradeço primeiramente a todos os integrantes do Criola Beat e seus colaboradores.

À minha mãe, uma pessoa encantadoramente singular, que me colocou no mundo e me educou para ser uma pessoa livre, independente e desbravadora.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Leticia Conceição Martins Cardoso, que abriu as portas do GECULT e de sua própria casa inúmeras vezes para mim. Obrigada pelos ensinamentos e risadas!

Aos meus amigos, que sempre estiveram presentes, nos momentos bons e ruins, e são a prova de que a principal característica de uma família não é o laço de sangue, mas sim a união de indivíduos que amam, protegem e respeitam quem somos.

À Bárbara Lauria, Patrícia Carvalho e Thayllon Barcellos, que tornaram a jornada na Universidade mais leve e feliz.

E obrigada em especial a Thalia França, minha parceira na iniciação científica, Vitor Carvalho, meu namorado, e Vinicius Neiva, meu grande amigo. Vocês tornam a vida uma jornada apaixonante.

Viva as encantarias
Riddim, sound system e dancehall
O *reggae* vem me chamar pra dançar
Quando com o vinil estrala
Meu coração dispara
Bailando essa valsa
Nós dois agarradinhos,
Só marcando um passo juntinhos
(*CRIOLA BEAT*, 2023)

RESUMO

Com base na Teoria das Mediações de Martín-Barbero, o presente estudo traz uma análise cultural da cadeia produtiva do Criola Beat, projeto musical criado em 2017, em São Luís, no Maranhão. A partir de pesquisas integradas ao Grupo de Estudos Culturais do Maranhão (GECULT-MA) e ao projeto “METODOLOGIAS DE PESQUISA EM ESTUDOS CULTURAIS: um olhar comunicacional sobre as culturas populares no Maranhão”, buscamos identificar e compreender as instâncias de produção, circulação e consumo do coletivo. Assim, o objetivo principal desta pesquisa é compreender o circuito cultural do grupo Criola Beat. Para isso, adaptamos o Mapa das Mediações, apropriado por Cardoso (2016) na compreensão do circuito cultural, em conjunto com o estudo bibliográfico e a realização de entrevistas com os principais sujeitos do coletivo. Além de buscar contribuir com o mapeamento dos circuitos culturais de artistas maranhenses e com os estudos de comunicação e música no Brasil, o trabalho parte de um viés dos Estudos Culturais latino-americanos, numa perspectiva comunicacional na qual a cadeia produtiva de uma manifestação cultural – neste caso, de um grupo musical – pode ser vista como um processo autônomo e completo de comunicação.

Palavras-chave: Mediações. Criola Beat. Música maranhense. Cadeia produtiva. Culturas Populares.

ABSTRACT

Based on Martin-Barbero's Theory of Mediations, this study provides a cultural analysis of the productive chain of Criola Beat, a musical project created in 2017, in São Luís, Maranhão. Developed in a research integrated with the Cultural Studies Group of Maranhão (GECULT-MA) and the project “RESEARCH METHODOLOGIES IN CULTURAL STUDIES: a communicational look at popular cultures in Maranhão”, an attempt was made to identify and understand the instances of production, circulation and consumption of the collective. Therefore, the main objective of this research is to understand the cultural circuit of the Criola Beat group. For this, the Map of Mediations, appropriated by Cardoso (2016) in understanding the cultural circuit, was adapted, together with the bibliographic study and interviews with the main subjects of Criola Beat. In addition to seeking to contribute to the mapping of the cultural circuits of artists from Maranhão and to the studies of communication and music in Brazil, the work starts from a bias of Latin American Cultural Studies, in a communicational perspective in which the productive chain of a cultural manifestation – in this case, of a musical group – can be seen as an autonomous and complete communication process.

Keywords: Mediation; Criola Beat; Maranhense Music; Productive Chain; Popular Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Os membros do Criola Beat, da esquerda para a direita, Erick End, Adnon Soares, Selektta Rocha, Negrill, Pantera Black e Biodz.	16
Figura 2 – Representação gráfica do Mapa das Mediações (2ª versão)	25
Figura 3 – Mapa das Mediações para estudo da cadeia produtiva do Criola Beat.	26
Figura 4 – Representação DubVersão Sistema de Som.	31
Figura 5 – Entrevista com Adnon Soares e Amanda Bertrand.....	35
Figura 6 – Aparelhagem do Criola Beat em apresentação no Espaço Reocupa, em São Luís.	37
Figura 7 – Fotografia do Criola Beat no Instagram oficial do grupo	37
Figura 8 – Captura de tela de publicação no perfil oficial do Criola Beat no Instagram	38
Figura 9 – Perfil oficial do selo Upaon Mundo no Instagram	39
Figura 10 – Videoclipe da canção "Lá Vem Chegando"	41
Figura 11 – Show do Criola Beat no Festival BR-135, em São Luís, em 2025.	42
Figura 12 – Página do Criola Beat no Spotify.....	43
Figura 13 – Público envolvido em apresentação intimista.....	43

SUMÁRIO

1 “LÁ VEM CHEGANDO”	11
2 “ISSO É CRIOLA BEAT”: A SONORIDADE HÍBRIDA	14
3 APROPRIAÇÕES CRIATIVAS NA MÚSICA BRASILEIRA	20
4 A TEORIA DAS MEDIAÇÕES: um caminho para entender as reelaborações musicais	24
5 “VÊ SE TU SACA, ISSO É MARANHÃO”: as mediações comunicativas no Criola Beat	28
5.1 “Vem na levada do meu meio”: as matrizes culturais do Criola Beat	29
5.2 “O selo te organiza”: a institucionalidade no Criola Beat	32
5.3 Entre o <i>underground</i> e o <i>mainstream</i>: as lógicas de produção no Criola Beat	34
5.4 “VEM PRA CÁ BAIAR MEU SOM, VEM PRA CÁ BAIAR TAMBOR”: a tecnicidade no Criola Beat	36
5.5 DIVERSIDADE MUSICAL E VARIEDADE DE GÊNEROS: os formatos industriais do Criola Beat	40
5.6 “BEM ALI NA BEIRA-MAR QUE EU TE VI BAIAR”: a ritualidade no Criola Beat	42
5.7 DE UPAON PARA O MUNDO: o consumo no Criola Beat	44
5.8 “I NEED YA LUV”: a socialidade no Criola Beat	45
6 “JÁ TÔ SENTINDO SAUDADE”	47
REFERÊNCIAS	49

1 “LÁ VEM CHEGANDO¹”

O corpo da nega suado
E pinga pra tudo que é lado
Para pro coro esquentar
Esquento pro coro cantar
(CRIOLA BEAT, Adnon)

É quase impossível resistir à batida contagiante do tambor de crioula. Seja pela herança ancestral ou pela inclinação à musicalidade, o som dos batuques sempre me preencheu com uma espécie de magia contagiante, que impede o corpo de ficar parado. Apesar de não ter crescido de forma tão próxima dessa manifestação cultural maranhense, o som do tambor de crioula sempre chegava aos meus ouvidos como o sussurro de um parente distante, que não se vê há muito tempo. Essa também foi a sensação que tive ao ouvir a sonoridade híbrida do Criola Beat pela primeira vez, no rádio, ocasião que viria a despertar meu interesse sobre uma comunicação tão singular.

Somado a isso, estava a experiência como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC)/CNPq, por meio do Grupo de Estudos Culturais do Maranhão (GECULT-MA) e vinculada ao projeto “METODOLOGIAS DE PESQUISA EM ESTUDOS CULTURAIS: um olhar comunicacional sobre as culturas populares no Maranhão”, sob orientação da Professora Doutora Letícia Conceição Martins Cardoso. A experiência de estudos e reflexões foi, sem dúvidas, um importante fator na minha construção como pesquisadora, com interesse nos estudos sobre comunicação, cultura e política, como é o caso do Criola Beat.

Repertório musical² criado em 2018, em São Luís, no Maranhão, o grupo é fruto da pesquisa de ritmos maranhenses, especialmente o tambor de crioula, mesclado às sonoridades do *rap*, da música eletrônica e de gêneros jamaicanos. O coletivo foi idealizado por Adnon Soares, que partindo da vivência com mestres das culturas populares maranhenses, decidiu samplear³ batidas de tambor de crioula, dando origem a uma nova musicalidade. Além das apropriações criativas que faz do tambor de crioula, o Criola Beat se apropria da cultura *sound system*⁴, do *dancehall*⁵ e do *reggae*.

¹ Referência ao título da canção que abre a *Mixtape, Vol. 1* do Criola Beat.

² O Criola Beat não é uma banda. Adnon Soares, criador do grupo, o define como um “repertório”, um coletivo. Ao decorrer do trabalho, optamos pelo uso destas nomenclaturas e de sinônimos, como “grupo”.

³ Técnica que consiste em recortar ou repetir trechos de uma música ou partes de uma gravação preexistente com a intenção de criar uma nova melodia, com uma nova roupagem.

⁴ Os *sound system* jamaicanos consistem em grandes aparelhagens de som, semelhantes às radiolas.

⁵ Estilo musical jamaicano, produzido a partir do ritmo eletrônico de teclado. É considerado o grande influenciador do “*regueton*”, gênero musical popular em países das Américas Central e do Sul.

Nesse contexto, o Criola Beat dialoga com a cultura afro-indígena-maranhense e com assuntos que permeiam as vivências dos guetos e centros urbanos. Essa realidade, a propósito, se faz presente no Maranhão, estado onde mais de 70% da população maranhense se autodeclara preta ou parda, conforme dados de 2022, do IBGE. Considerando que as práticas artístico-culturais são também um processo de comunicação, formado pelas instâncias da produção, circulação e consumo, chama atenção o Criola Beat, suas apropriações criativas de ritmos maranhenses - especialmente o tambor de crioula - e a consequente criação de um novo “repertório”.

A partir disso, surge a inquietação para entender como o grupo se configura e estabelece diferentes mediações no cenário da cultural local. Buscando oferecer uma possibilidade de compreensão sobre este processo, aplicou-se uma análise cultural, a partir da Teoria das Mediações, com o Mapa das Mediações (Martín-Barbero, 2001). Importante ressaltar, o aporte teórico-metodológico das mediações já foi usado para estudar diversos produtos de comunicação de massa, como jornais, revistas, *talk shows*, novelas, etc. No presente trabalho, contudo, adaptou-se o mapa de Cardoso (2016) para o estudo de práticas das culturas populares, para a compreensão do circuito cultural de um grupo da cultura local – o Criola Beat – que também assume dimensões da cultura de massa e midiática.

Dessa forma, o principal objetivo deste trabalho é compreender o circuito cultural do grupo Criola Beat. Especificamente, identificar as instâncias da produção, da circulação e do consumo, compreender as mediações que configuram o processo comunicativo dessa manifestação artística e contribuir para o registro de uma expressão musical maranhense, a partir do olhar da Comunicação, uma vez que estudar a cadeia produtiva de um grupo da cultura local significa compreender a produção de sentidos, o imaginário e a experiência vivida dessa manifestação.

Quanto aos procedimentos metodológicos, utilizou-se uma metodologia qualitativa e a observação participante, que tem como base a coleta de depoimentos dos atores sociais, apoiados em experiências e memórias com o objetivo de recompor atos; a história de vida (ao mesmo tempo documento e técnica de captação de dados e a entrevista (Reis, 2019, p.7). Quanto às técnicas, entrevistamos os sujeitos e fizemos a análise dos conteúdos dos principais produtos lançados pelo coletivo, duas “mixtapes” e um álbum, além de pesquisas bibliográficas sobre consumo (Canclini, 2008), mediações (Martín-Barbero, 2001) e a produção musical brasileira e maranhense (Janotti Jr., 2004; Santos, 2012; Monteiro, 2013).

No primeiro capítulo, apresentamos o Criola Beat, as bases de sua criação e principais características. Em seguida, no segundo, recapitulamos uma série de repertórios que

se manifestam de forma semelhante na música brasileira e, em especial, na música maranhense, perseguindo uma matriz cultural musical do coletivo que é objeto de nossa pesquisa. Já no terceiro capítulo, apresentamos a Teoria das Mediações (Martín-Barbero, 2001) e o mapa metodológico, que orientou a investigação, culminando no quarto e último capítulo, no qual adaptamos e aplicamos o mapa (Cardoso, 2016) para a identificação e a compreensão das instâncias da cadeia produtiva do Criola Beat.

2 “ISSO É CRIOLA BEAT”: A SONORIDADE HÍBRIDA

O Criola Beat é um projeto musical, criado em 2018, em São Luís, no Maranhão, cuja sonoridade manifesta-se, essencialmente, por meio de um processo de hibridação entre os beats do tambor de crioula, a música eletrônica, o *rap* e a música jamaicana. O grupo nasceu a partir das vivências de Adnon Soares, cantor, compositor e produtor musical, também conhecido por ser o idealizador da banda Soulvenir⁶.

Ao ingressar na Universidade Federal do Maranhão (UFMA) em 2001, Adnon Soares começou a frequentar o Centro Histórico de São Luís, onde passou a ter mais contato com a cena cultural. Foi em uma dessas experiências do cotidiano, que o produtor maranhense se deparou com o tambor de crioula na Praça da Faustina⁷, em um encontro que viria a ser um dos alicerces da criação do Criola Beat, com uma relação especial e duradoura com o Tambor de Crioula de Mestre Amaral⁸.

Conheci Mestre Amaral em 2012, pessoalmente. Já ia no Tambor de Crioula dele, que era na rua mesmo, e isso me fascinou ainda mais: o fato do Tambor ser na rua, pela própria cultura em si. E aí sim fui conhecer a cultura. O fato de estar acontecendo na rua foi meio que o start da minha ideia de trabalhar com o Tambor de Crioula. Por ser uma cultura de rua, isso torna a coisa ainda mais fascinante. Tenho um fascínio pela rua, aquela coisa cósmica, o poder que a rua tem e pela rua ter me ensinado. Assim, tudo que eu sei de música aprendi na rua, eu não sou da Academia, sou da rua. E, aos poucos, eu fui construindo essa ideia. (informação verbal)⁹.

Os *beats* do tambor de crioula viriam a se tornar o “coração” do Criola Beat, mas é a mistura dessa batida com a música eletrônica, o *rap* e o *reggae* que carrega a marca dessa sonoridade. Essa manifestação do “híbrido”, Canclini (2008, p. 19) definiu como os “processos socioculturais, nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

É comum que os processos de hibridação ocorram de forma não planejada ou sejam consequência de outros fatores como a imigração, o turismo e a comunicação. Contudo, muitas vezes, a hibridação é resultado da criatividade individual e coletiva dos sujeitos. (Canclini, 2008).

⁶ Banda maranhense detentora de destaques nacional e internacional. Lançou dois álbuns – “*Galaxyspecies*”, de 2014, e “*Utterearth*”, de 2017.

⁷ A Praça da Faustina é uma das mais populares do Centro Histórico de São Luís, conhecida por receber apresentações de grupos de Tambor de Crioula.

⁸ Mestre de Tambor de Crioula.

⁹ Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

Esse parece ser o caso do grupo, que nasce das vivências individuais de Adnon Soares somadas aos elementos do contexto cultural, como a própria globalização e mundialização da cultura, das tecnologias que permitem os procedimentos de mixagem, entre outros fatores. Após o “fascínio” com o tambor de crioula, o produtor passou a frequentar o Centro Cultural do Mestre Amaral (CCMA), em uma experiência que se traduziria em uma série de trocas e aprendizados sobre os fundamentos rítmicos, sociais e culturais do tambor de crioula, cuja execução consiste no uso de tambores, tocados em um compasso acelerado, gritos, saudações, toadas, melodias e dança circular (Ferreti, 2002).

Eu ia pra curtir, pra viver, pra absorver, ficava ali do ladinho do couro dele, passei pelo menos uns 10 anos ajudando no couro e absorvendo essa energia de pertinho. Vivendo, ao mesmo tempo imerso, mas também aprendendo muito (informação verbal¹⁰).

Após mais de uma década de dedicação e imersão, Adnon recebeu um convite para produzir um trabalho do CCMA, em 2015. Na ocasião, trabalhou ao lado de Maurício Escobar e Tairo Lisboa, tendo acesso a um amplo registro do grupo. Depois disso, se dedicou à banda Soulvenir durante quatro a cinco anos, período no qual acumulou diversas vivências e experiências em guetos de países da Europa, durante viagens internacionais.

Contudo, ao retornar para São Luís cheio de ideias, teve suas expectativas arruinadas com o fechamento do Centro. A partir desse cenário, surge a ideia de criar uma série de eventos, “O Cráudio”, com o objetivo de construir a Casa Loca, um local que pudesse “reunir as pessoas” e que viria a ser uma referência como centro cultural em São Luís nos anos 2010. Antes de se tornar um estúdio de gravação, a Casa era a moradia do próprio Adnon, que se mudou para outro local após a morte da matriarca da família. Localizada no bairro Cohatrac, a Casa então se transformou em um ponto de encontro, debate e produção musical para vários artistas de São Luís. Por sinal, esse caráter socializador do Cráudio é abordado em matérias jornalísticas da época:

O nome pode parecer peculiar, mas o personagem é conhecido. ‘O Cráudio é aquele que chega chegando. Se o ambiente está silencioso, ele traz a zoadá. Se tem cinco pessoas, ele traz mais 20. Se estão falando baixo, ele é o que fala mais alto’, explica uma espécie de convocação da festa, que já está em sua quarta edição. ‘O Cráudio’ vem, de acordo com algumas pessoas, do inglês ‘crowd’, que significa muita gente reunida. Os próprios ‘craudiadores’, no entanto, discordam: “o Cráudio é brasileiro, é maranhense, é do Cohatrac” (O IMPARCIAL, 2017)

¹⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

Curiosamente, foi em um desses encontros, em uma batalha de rap, que Adnon conheceu Pantera Black, rapper que atualmente é uma das integrantes do Criola Beat, ao lado de Biodz, Negrill, Erick End e Selekt Rocha. Em anos anteriores, nomes como Breno Santos, Marcelo Oliveira, os DJs Adaga e Alladin também colaboraram com o coletivo.

Figura 1 - Os membros do Criola Beat, da esquerda para a direita, Erick End, Adnon Soares, Selekt Rocha, Negrill, Pantera Black e Biodz.



Fonte: fotografia de Ítalo Campos, compartilhada no Instagram oficial do Criola Beat

Quanto às composições, o grupo busca dialogar com a cultura afro-indígena-maranhense e com temas presentes nos guetos e centros urbanos, em uma sonoridade de resistência cultural, como se percebe no trecho da composição “O Nome da Pala”:

Ouro não pode calar
 Tambor grande não para
 É resistência, é resistência
 É resistência...
 ...Na pista, o rasta não falha
 É resistência...
 ...Sentir fome é uma *bad*
 Sentir demais é bem *trash*.
 (Criola Beat, 2019).

Além das apropriações criativas que faz do tambor de crioula, o Criola Beat também se apropria do Afrobeat – vertente musical nigeriana, que surgiu por volta dos anos 1960 e tem Fela Kuti como seu maior representante – das músicas eletrônica e jamaicana, incluindo o *reggae*, do *rap* e da cultura *sound system* – que acabam se configurando como as matrizes culturais do grupo, ou seja, as “marcas ideológicas que constituem a identidade dos grupos e dos campos sociais. Elas interferem na maneira como são configurados os processos culturais e comunicacionais, pois têm a ver com a visão de mundo dos sujeitos.” (Cardoso, 2016, p. 118).

Atualmente, o repertório híbrido do Criola Beat está reunido em duas *mixtapes*¹¹: *Mixtape vol. 1* (2019) e *Mixtape vol. 2* (2020), com oito e dez composições, respectivamente. Além disso, durante o desenvolvimento deste trabalho, o grupo lançou dois álbuns: *Criola Beat Dancehall Style, Vol. 1* (2023), com oito faixas, e *Criola Beat Dancehall Style, Vol. 2* (2025). Os produtos são disponibilizados em plataformas digitais como *Spotify*, *Youtube*, *Deezer* e *Youtube Music*, de forma gratuita.

Além dos lançamentos acima citados, o Criola Beat ainda reúne uma série de parcerias com outros artistas maranhenses, incluindo Célia Sampaio, Enme, Paulão, Gugs, Brunoso e mais. Por isso, a complexa rede de relações na qual o grupo se insere, é mais um fator, dentre tantos outros, que reforça a necessidade de compreensão deste circuito cultural e do mapeamento desta manifestação na cultura maranhense.

Antes mesmo de dar vida ao Criola Beat, Adnon Soares também produziu alguns trabalhos de figuras conhecidas do cenário musical maranhense como Paulão, Phill Veras e Natália Ferro. Segundo o produtor, algumas dessas experiências já carregavam batidas de Tambor de Crioula, numa musicalidade que viria a se tornar parte essencial da sonoridade do Coletivo:

Eu tinha algumas experiências de produzir alguns beats, algumas batidas de Tambor na música dos artistas. Eu já fazia essa ‘ideia Criola Beat’ nas produções daqui, na Soulvenir, Phill Veras [disco Carpete que produzi dele em 2014], Natália Ferro, o próprio Paulão no disco ‘Faz Escuro Mas Eu Canto’, tem um toquezinho lá, uma celulazinha de Tambor de Crioula. O Criola Beat é uma intenção, uma intenção de modernizar isso, de trazer as batidas tradicionais, é uma comunicação (informação verbal¹²).

Compreende-se que essa “intenção de modernizar” pode ser entendida como a possibilidade de criar uma nova sonoridade, a partir da apropriação criativa do tambor de

¹¹ Normalmente mais longas que o *single* e menos extensas que o álbum, as *mixtapes* podem incluir uma mistura de músicas originais, remixes e amostras, com um menor custo de produção.

¹² Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

crioula como manifestação das culturas populares¹³. Ainda assim, faz-se necessário pontuar as discussões sobre “tradição” e “moderno” na sociedade brasileira, uma vez que a modernidade aqui se concretiza de forma diferente do ideal europeu, em razão da origem colonial.

Na América Latina, a modernidade é construída sob os alicerces do contato entre o colonizador, os povos indígenas e o trabalho escravo dos negros africanos. Para Ortiz (2000), em países como Inglaterra, França e Alemanha, a emergência da nação está intimamente associada à consolidação da modernidade. Algo que não ocorre nos países latino-americanos, visto que:

O impressionismo e o *art nouveau* correspondiam à realidade social que os envolviam. Eles traduziam a materialidade da vida moderna (luz elétrica, bondes, sistema ferroviário, automóveis, efervescência cultural das metrópoles etc.). Na América Latina, faltam justamente esses elementos de modernidade. O modernismo existe, mas sem modernização. Os artistas latino-americanos tinham a intenção de ser modernos, mas sua proposta, longe de ser palpável, era uma projeção (ORTIZ, 2000, p. 88).

Ao invés de lidar com as consequências da modernidade, o Brasil do século XX ainda encarava problemas na comunicação, a herança de uma sociedade escravocrata e um grau de analfabetismo elevado, afinal, diferentemente da Europa, as camadas populares da América Latina também sofreram com um processo de escolarização precário. Nesse contexto, outra discussão floresce no país e coloca a tradição como um sinônimo de preservação do passado e das memórias, enquanto rejeita a ideia de uma cultura dinâmica, que se ressignifica com base nos anseios de seus próprios sujeitos.

No cenário de inúmeras transformações sociais, a “tradição” despontou como um elo de ligação com as raízes culturais de cada nação, que também influenciaram as discussões sobre identidade nacional. No Brasil, os modernistas fortalecem uma concepção de cultura voltada para as origens étnicas, com base na formação multicultural. Em detrimento disso, há uma valorização da cultura popular, que enfatiza ainda mais a dualidade entre uma cultura folclórica e uma cultura de elite.

Nas décadas seguintes, os regimes autoritários, incluindo a ditadura militar brasileira, apostaram na manipulação de elementos étnicos como forma de criação de símbolos nacionais. Se outrora o samba era marginalizado e visto como música de negro, o projeto de criação de uma identidade nacional se apropriou dessa manifestação para transformá-la em representação nacional:

¹³ Optou-se pelo uso do termo no plural para evitar uma ideia “universalizante” e reducionista da cultura popular.

O Governo militar desenvolvimentista, possibilitado pelo Golpe de 1964, atuou incisivamente no campo cultural no Brasil. Ao reorganizar a economia brasileira, inserindo o país no processo de internacionalização do capital, a nova ordem econômica fez crescer não só o mercado de bens materiais, como também impulsionou o mercado de bens culturais (consolidação da indústria cultural) no país, com o incentivo de uma produção oficial da cultura, promovendo o futebol, festivais de música, programas de rádio, implantação da TV no país, tudo isso baseado na ideologia da segurança e integração nacional. Então, a repressão simbólica se dava não só através da censura, mas também por meio de uma forte produção cultural controlada, com conteúdos convenientes ao Regime Militar (CARDOSO, 2019, p. 107).

A partir dos anos 1980, estudiosos latino-americanos se debruçaram sob a perspectiva dos Estudos Culturais, com um olhar diferenciado sobre a problemática da cultura. Em um afastamento da visão frankfurtiana, as práticas da cultura popular passam a ser percebidas por meio de suas lutas e resistências, e não mais sob um viés reducionista, que interpreta o sujeito como um mero telespectador apático ou sob o ponto de vista da dominação.

3 APROPRIAÇÕES CRIATIVAS NA MÚSICA BRASILEIRA

O Criola Beat traz a proposta de uma sonoridade musical diversificada, que se configura através da hibridação de expressões das culturas populares maranhenses com outros gêneros musicais, como a música eletrônica e o *reggae*. Embora este trabalho não tenha o objetivo de "enquadrar" o grupo em um gênero específico, entende-se que a discussão da categoria é de extrema importância para os estudos de comunicação e música, pois:

Reconhecer a importância do gênero musical como traço fundante da produção de sentido da música popular massiva é entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizadas a partir de suas similaridades com outras sonoridades (JANOTTI JR., 2004, p. 195).

Nesse contexto, a categoria de gênero musical aparece neste trabalho como uma baliza necessária. Como visto anteriormente, os processos histórico-sociais de formação da sociedade brasileira abarcam uma série de sincretismos de caráter étnico e racial. Em razão disso, diversas expressões artísticas, incluindo a música brasileira, também manifestam esse caráter híbrido, que combina elementos de diferentes matrizes. Em termos de comparação, é possível citar o caso do samba, o Movimento Tropicalista e o Mangue Beat.

Assim como as demais manifestações culturais marcadas por uma herança cultural negra no Brasil, o samba possui uma densa e complexa história de resistência, regada de lutas, ganhos e perdas. Estudiosos acreditam que o gênero teria se originado no século XIX, na Bahia, onde os batuques dos escravos já incomodavam a elite branca da época. No século seguinte, um processo de migração, principalmente de negros marginalizados após a abolição da escravidão, teria levado muitos baianos à sede da Corte Imperial – o Rio de Janeiro – em meio a novas e duras transformações.

Os batuques modificavam-se, ora para se incorporarem às festas populares de origem branca, ora para se adaptarem à vida urbana. As músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social (SODRÉ, 1988, p. 13).

Posteriormente, o samba se une a outros gêneros, num processo que dá origem a diferentes estilos, incluindo o samba-canção e o samba rock. Este, por sua vez, "...funde o samba com a guitarra do rock e outros instrumentos elétricos, além de influências do soul, imprimindo uma nova batida e ritmo." (FRANÇA, 2009, p. 3).

Processo semelhante de sincretismos musicais ocorre no Movimento Tropicalista, a partir da década de 1960, em um período que ficou marcado pelo período da ditadura militar no Brasil. O movimento abarcou manifestações culturais em diferentes setores, incluindo a literatura, as artes plásticas com Hélio Oiticica e o Cinema Novo de Glauber Rocha. Contudo, foi na música que a Tropicália projetou maior destaque.

Em meio ao contexto de lutas e resistência à opressão da ditadura militar, os tropicalistas, influenciados pelos ideais oswaldianos, são responsáveis pela criação de uma musicalidade que põe em xeque as contradições da sociedade brasileira, as restrições de liberdade políticas e a censura cultural da época:

Com uma linguagem verbal e musical diferente da então predominante, os tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Tom Zé, Os Mutantes, inspirados nos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade, unem as inovações da Bossa Nova de João Gilberto e Tom Jobim, às guitarras elétricas de The Beatles e ao regionalismo de Luís Gonzaga e João do Vale. (CARDOSO, 2019, p. 107)

Décadas depois, após o processo de redemocratização, a Tropicália viria a influenciar outro movimento importante da música brasileira nos anos 1990, em Pernambuco, no nordeste brasileiro – o Mangue Beat. Entre seus principais nomes estão grupos como Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, representantes de um movimento musical que misturava ritmos tradicionais das cidades de Recife e Olinda (maracatu, samba de coco, ciranda) com elementos de gêneros como o rock, soul, funk, *rap* e mais.

Outra indicação de criatividade híbrida na sonoridade-beat é a mistura melódica da bateria, usada nos grupos de rock, com percussões trazidas do maracatu e do candomblé. A sonoridade ancestral afro-brasileira da batida das alfaias e dos atabaques se conecta aos instrumentos eletrônicos da modernidade globalizada do rock e do pop. (CARVALHO NETO, 2016, p. 6)

Esse caráter híbrido se manifestou e ainda viria a influenciar diversas experiências na música brasileira. Afinal, como é possível depreender, a combinação de elementos de diferentes culturas é também um traço da diversidade étnica de formação da sociedade brasileira, bem como das consequências da globalização e das disputas de território e poder que se difundiram na América Latina, e neste caso, no Brasil.

Os exemplos do samba, do Movimento Tropicalista e do Mangue Beat ajudam a pensar momentos em que a musicalidade brasileira aposta em apropriações criativas a nível de ampla repercussão nacional. Contudo, é importante pontuar que, a nível regional, essa manifestação do híbrido também não é um processo recente na própria música maranhense. Um

exemplo disso são as canções compostas pela geração *laborartearna*¹⁴, nos anos 1970, no Maranhão. Naquela época, despontava o que ficou conhecida como Música Popular Maranhense¹⁵, com as apropriações criativas de artistas como César Teixeira, Sérgio Habibe, Josias Sobrinho e mais, que já incorporavam ritmos das culturas populares maranhenses como o bumba meu boi, divino, tambor de crioula e de mina, entre outros.

Para fins de comparação, na década anterior, a música maranhense ainda era fortemente vinculada aos programas de auditório das rádios de São Luís, em um fenômeno que viria a passar por transformações com o advento da televisão. Com a novidade, a música no Maranhão passa a receber forte influência da Jovem Guarda que, por sua vez, inspirava-se nos conjuntos de rock mundialmente famosos da época, a exemplo dos Beatles e Rolling Stones.

Apesar de ter projetado nomes como João do Vale e Chico Maranhão nas décadas de 1950 e 1960, é com a geração *laborartearna* que a música popular maranhense passa a incorporar, veementemente, os principais elementos das culturas populares do Maranhão. Sob o contexto das lutas contra o regime ditatorial, o Laborarte surge

influenciado por um conjunto de movimentos e acontecimentos artísticos e culturais no Brasil e no mundo, em meio a uma conjuntura política das mais complexas, mas, a partir também, de um conjunto de pequenas iniciativas e movimentos das mais diferentes áreas artísticas – teatro, cinema, música, poesia, dança, etc - que já ocorriam na capital maranhense (SANTOS, 2012, p. 37).

Entre os nomes de destaque no cenário musical *laborartearno*, impossível não citar a influência de César Teixeira. Compositor, cantor, artista plástico e jornalista de reconhecida produção, o maranhense se destaca entre o rol de compositores com apropriações criativas das culturas populares maranhenses. Com fortes elementos do bumba meu boi em destaque, Teixeira foi responsável por três composições¹⁶ que viriam a ser incluídas no antológico LP “Bandeira de Aço”, de Papete, que foi lançado em 1978 pelas mãos do produtor Marcus Pereira e se tornou um marco da MPM, em um processo de assimilações e intensas disputas:

Reside também aí – na assimilação das manifestações da cultura popular – como se verifica nos discursos de Chico Maranhão, Tácito Borralho, Josias Sobrinho e Cesar Teixeira, agentes desse processo de mediação e interação entre o local, o nacional e o internacional, entre a tradição e a modernidade, os elementos definidores do que eles reivindicam como identidade, em vista do que esse grupo *laborartearno* pretendia

¹⁴ O LABORARTE – Laboratório de Experiências Artísticas, criado na década de 70, proporcionou um movimento de articulação política, artística, social e cultural no Maranhão.

¹⁵ Alvo de discussões entre artistas e intelectuais, o termo se popularizou com a ajuda dos principais veículos de comunicação para designar uma musicalidade que englobava elementos regionais e ideais de modernidade da época.

¹⁶ Boi da Lua, Flor do Mal e Bandeira de Aço

enquanto produção artística: criar uma canção popular moderna a partir do Maranhão. (SANTOS, 2012, p. 56)

Além de César Teixeira, os cantores e compositores Josias Sobrinho e Sérgio Habibe também se destacaram entre os nomes que eram responsáveis pela música no movimento laborarteano. Com canções como “Engenho de Flores” e “Catirina”, Josias Sobrinho criou composições que exaltavam o modo de vida da baixada, personagens, a fauna, flora e mais elementos da paisagem maranhense.

Esse movimento de apropriação das culturas populares maranhenses ainda seria visto nas décadas seguintes. Nos anos 2000, é possível citar a banda Som do Manguê – que posteriormente viria a se chamar Nego Ka’apor. Com o cantor e compositor Beto Ehongue entre os integrantes, a banda apropriava-se de manifestações das culturas populares maranhenses em uma combinação com sonoridades diferentes, como a música eletrônica e *riffs* de guitarra.

Outro grande destaque dessa década é o Clã Nordestino, grupo de rap maranhense, conhecido anteriormente como Navalhas Negras, que teve em sua formação nomes como Negro Lamar, Preto Ghóez, Hertz, Verck, Preto Nando, Lilian e DJ Juarez. A propósito, foi na sonoridade do grupo – que viria a se tornar uma das matrizes culturais do Criola Beat – que Adnon Soares relata ter ouvido uma batida de tambor de crioula mesclada ao *rap* pela primeira vez.

4 A TEORIA DAS MEDIAÇÕES: um caminho para entender as reelaborações musicais

O presente trabalho parte da perspectiva dos Estudos Culturais latino-americanos, com ênfase na Teoria das Mediações (Martín-Barbero, 2008), fazendo uso do protocolo analítico adaptado por Cardoso (2016). Esta teoria propõe um deslocamento no olhar, que é majoritariamente dado aos meios de comunicação de massa, às mediações. Ou seja, é também uma crítica a uma perspectiva comunicacional que se dedica essencialmente aos meios. Por isso, apresenta um deslocamento teórico-metodológico que direciona o olhar aos lugares de produção de sentido para os sujeitos, dos quais também se atribui sentidos à comunicação, sendo esse lugar a cultura, o espaço da experiência vivida.

Não há, contudo, um consenso acerca do conceito de mediações, nem mesmo na obra *Dos Meios às Mediações*, de Martín-Barbero. Ainda assim, no pensamento inicial do autor, as mediações são aqueles lugares entre a produção e a recepção. Portanto, entre a produção e a recepção do processo comunicacional há um espaço em que a cultura cotidiana se dinamiza (Grijó, 2011 apud Cardoso, 2016, p. 110). Dessa forma, estudar os processos de comunicação implica em uma compreensão na qual a produção, circulação e consumo envolvem um espaço onde a cultura vivida se reelabora constantemente.

Sob esse viés, entende-se que as práticas culturais se expandem, sociabilizam-se, convivem com outras cadeias comunicacionais, adquirem visibilidade, modificam-se, apropriam-se dos conteúdos midiáticos, comunicam-se com a sociedade, estabelecem relações políticas e de mercado, num processo contínuo de produção. A partir disso, utilizou-se o mapa metodológico de Martín-Barbero que foi reelaborado em 1998 e pode ser visualizado graficamente através de um círculo ou circuito, que representa o processo de comunicação, aqui também chamado de circuito cultural ou cadeia produtiva.

O Mapa das Mediações é formado então pelas seguintes dimensões: matriz cultural, produção, formatos industriais e recepção/consumo, sendo mediadas por relações importantes na configuração de qualquer prática cultural, que são a institucionalidade, a socialidade, a tecnicidade e a ritualidade. Compreende-se ainda o mapa em dois eixos: um diacrônico ou histórico entre as Matrizes Culturais e os Formatos Industriais e um sincrônico, entre as Lógicas de Produção e as Competências de Recepção (Consumo).

Figura 2 - Representação gráfica do Mapa das Mediações (2ª versão)



Fonte: Adaptado de Martín-Barbero (1998)

A aplicação das categorias e instâncias do mapa será realizada no próximo capítulo. O protocolo de Martín-Barbero permite a análise de qualquer fenômeno social que tenha relação com a comunicação, a cultura e a política. Foi a partir desse entendimento que Cardoso apropriou o Mapa das Mediações para o estudo das culturas populares, em 2016, na tese de doutorado “As mediações no bumba meu boi do Maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares”.

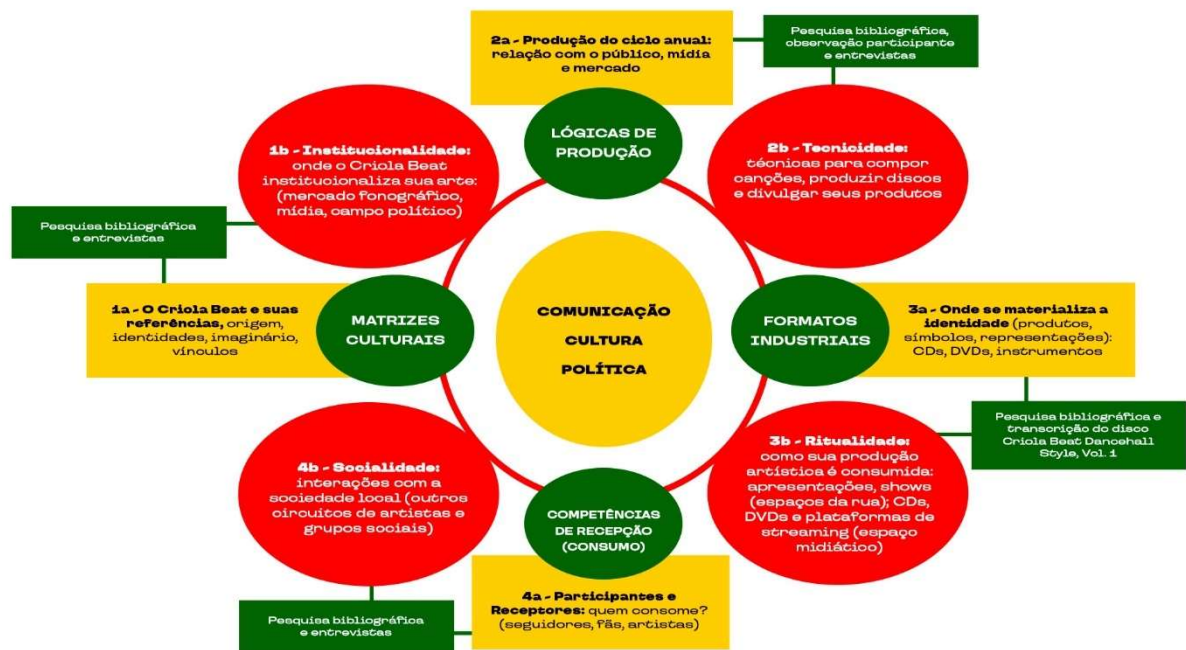
O formato cíclico tem o propósito de enfatizar a articulação entre as mediações, o que significa que a produção de sentido não se dá em um ponto isolado do processo (produção ou consumo), mas sim considerando o todo, fazendo-se necessário pensar o espaço da produção, circulação e consumo ao mesmo tempo, articulados pela vida cotidiana (usos/apropriações/práticas), pela política e pelo mercado. Foi a partir dessa perspectiva que se tornou possível adaptar o protocolo elaborado por Cardoso para o estudo da cadeia produtiva do Criola Beat.

Importante ressaltar, fizemos um processo semelhante em 2021¹⁷, na ocasião de Iniciação Científica (IC), com fomento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), no qual analisamos a cadeia produtiva do artista maranhense César Teixeira, num estudo que possibilitou a compreensão da vida e obra de um artista como um processo completo de comunicação. A partir dessas reflexões sobre a música maranhense,

¹⁷ Pesquisa de iniciação científica, do edital PIBIC-UFMA/2021-2022, referente ao plano de trabalho “Uma canção de vida: Cesar Teixeira – operário da resistência no circuito musical maranhense”.

adaptamos o protocolo de Cardoso (2016) para o estudo do circuito cultural do Criola Beat, repertório musical que se inspira nas culturas populares e estabelece novas dinâmicas na extensa trama cultural maranhense. O estudo originou o seguinte mapa:

Figura 3 - Mapa das Mediações para estudo da cadeia produtiva do Criola Beat.



Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Cardoso (2016)

Com base nesse mapa, compreendemos que, no circuito cultural do Criola Beat, as matrizes culturais podem ser entendidas a partir das influências musicais do grupo, os sujeitos que fazem parte do coletivo e tudo aquilo que serviu como ‘base’ para sua formação – os ritmos maranhenses, jamaicanos, a música eletrônica – visto que “constituem as identidades dos grupos e dos campos sociais, que interferem na maneira como são configurados os processos culturais e comunicacionais, pois têm a ver com a visão de mundo dos sujeitos” (Cardoso, 2016, p.118).

Já as Lógicas de Produção, no contexto do Criola Beat, têm a ver com as relações com a mídia, o público e o mercado, além das características de organização como artista, pois “envolvem a estrutura empresarial, a competência comunicativa (capacidade de construir públicos, consumidores), a competitividade tecnológica e as estratégias de comercialização dos

produtos” (Cardoso, 2016, p.118). Nesta categoria, nos debruçamos em aspectos como a relação do Criola Beat com o selo Upaon Mundo¹⁸, organização dos ensaios, entre outros.

Os Formatos Industriais, por sua vez, são compreendidos por Cardoso (2016), no estudo do bumba meu boi, como a cultura materializada pelos grupos, como as toadas (canções), CDs, DVDs produzidos pelos brincantes. No estudo da cadeia produtiva do Criola Beat, temos um entendimento semelhante. Portanto, nessa instância, fizemos a transcrição de duas mixtapes do coletivo e do primeiro álbum do grupo, lançado durante o desenvolvimento deste trabalho.

Por fim, as Competências de Recepção ou Consumo correspondem, no estudo do bumba meu boi, “à lógica dos usos, dos hábitos de classe, das especificidades culturais (instrução, etnia, regionalismo) dos diversos sujeitos” (Cardoso, 2016, p.118). Sendo assim, no estudo da cadeia produtiva do Criola Beat, acompanhamos uma apresentação do grupo, com vistas a investigar quem são os consumidores, fãs, e artistas que também se integram a esse circuito cultural.

Após nos debruçarmos sobre essas instâncias, voltaremos nosso olhar para as mediações de Institucionalidade, Tecnicidade, Ritualidade e Socialidade – importantes na configuração de qualquer prática cultural. No caso do Criola Beat, a Institucionalidade tem a ver com a forma como o grupo se vê no mercado, como institucionaliza sua arte. Em seguida, compreendemos a Tecnicidade como as técnicas para compor as músicas, produzir discos e divulgar produtos. Já na Ritualidade, investigamos como os produtos do Criola Beat são consumidos, se em apresentações, nos espaços da rua, em streamings, entre outros. Por fim, na Socialidade, analisamos as relações do grupo com demais artistas/grupos sociais do cenário ludovicense e o público.

¹⁸ Selo criado em São Luís, com a proposta de promover a música maranhense e seus artistas no âmbito nacional e global.

5 "VÊ SE TU SACA, ISSO É MARANHÃO": as mediações comunicativas no Criola Beat

Vem Ni Upaon se tu quiser dançar
É diferente e agarradinho o jeito que se baia
Vem Ni Upaon se tu quiser dançar
É diferente e agarradinho

Swing Jamaica, toca a matraca
Vê se tu saca, isso é Maranhão
Vindo de baixo, derruba as barreiras
Jah na frente, então preste atenção
Missão de paz, me protejam, Orixás
Quilombo urbano, Liberdade de onde venho
Tacando fogo nesses senhores do engenho
Ainda querem esse um pouco que tenho.
(CRIOLA BEAT, 2023)

O Criola Beat é um repertório musical que resulta do processo de hibridação do Tambor de Criola com gêneros como o *reggae*, o *rap* e a música eletrônica. Como é possível perceber no trecho da canção “Vem Ni Upaon”, disponível acima, o grupo costuma se referir a elementos históricos e culturais característicos dessas manifestações em suas composições. Nesse sentido, há uma valorização dos ritmos e expressões que povoam a cena cultural do estado, especialmente da ilha de Upaon-Açu¹⁹, a exemplo do modo de dançar “Agarradinho” do *reggae*, a matraca no tambor de crioula, além de referências a figuras de religiões africanas e brasileiras de matriz africana, bem como à extensa história de lutas do povo negro no Maranhão.

Sabe-se que o estado foi um dos que mais recebeu negros escravizados durante o regime escravocrata. Atualmente, de acordo com dados do IBGE (2022), mais de 70% da população maranhense se autodeclara preta ou parda, sendo este um fator que também implica em uma forte presença da cultura negra na região. Por isso, para compreender as Matrizes Culturais do Criola Beat, é necessário entender que boa parte dessas manifestações, a exemplo do tambor de crioula e do *reggae*, estão fortemente ligadas à vinda dos povos africanos e às consequentes lutas contra um período escravagista que perdurou por mais de três séculos no Brasil, com consequências histórico-sociais que produzem inúmeros efeitos até os dias atuais no país.

¹⁹ Denominação indígena, significa “ilha grande” e faz parte do Golfão Maranhense, compreendendo a capital São Luís, bem como os municípios de Raposa, São José de Ribamar e Paço do Lumiar.

5.1 “Vem na levada do meu meio”²⁰: as matrizes culturais do Criola Beat

Dito isso, “ponto de partida” do Criola Beat, o tambor de crioula é uma dessas manifestações que nasce como prática de resistência de um povo escravizado. Segundo Ferreti (2002), a princípio, essa expressão surgiu como uma forma de esconder exercícios de combate do povo preto. Posteriormente, após a abolição da escravatura, o tambor de crioula viria a se reelaborar, em um contínuo processo de transformações que faz parte de uma densa trama cultural. A inserção das mulheres na brincadeira e o impedimento da “punga” entre homens nas festas realizadas na capital são alguns exemplos disso.

Como observado no capítulo de Apropriações da Música Brasileira, é a partir dos anos 1970 que as manifestações das culturas populares começam a ser vistas sob os olhares de interesse da elite. Nesse momento, as altas camadas da sociedade maranhense passam a projetar essas expressões – que por muito tempo foram marginalizadas – como um símbolo de identidade regional. O processo, contudo, consistiria em uma série de ganhos e perdas para ambos os lados dessa disputa, visto que:

as trocas, fusões, apropriações e os hibridismos compõem a dinâmica do popular, num processo de negociação constante com culturas hegemônicas, com os meios de comunicação de massa, com o mercado, com o turismo, com a política, num movimento de perdas e ganhos, que não se confunde com aculturação, descaracterização ou mera manipulação (CARDOSO, 2018, p. 88).

No caso do Criola Beat, o coração da sonoridade tem seu alicerce nas batidas do Tambor de Crioula de Mestre Amaral, cuja história segue a história de seu Mestre, que nasceu em 14 de outubro de 1962, no município de São Vicente de Ferrer. Tendo uma diversidade de membros da família envolvidos com a brincadeira, Mestre Amaral começou a se inserir no tambor de crioula desde os cinco anos de idade, quando acompanhava seu pai, mestre Miguel de Brás, que mantinha uma promessa anual para São Benedito.

Após o contato inicial com o Tambor de Mestre Amaral, Adnon Soares passou a frequentar o Centro Cultural, na época localizado num prédio abandonado, na Praça Pedro II, na esquina com a Rua Montanha Russa, no Centro Histórico. Contudo, em 2019, o centro, também Ponto de Cultura, foi fechado pela Defesa Civil, que apontava riscos de desabamento. Atualmente, a sede do Centro Cultural do Mestre Amaral fica localizada na rua do Giz, no

²⁰ Um dos tambores utilizados no tambor de crioula. Afinal, essa prática é realizada com o uso de três tambores de tamanhos diferentes (tambor grande, meio e o crivador), tocados em ritmo acelerado.

Centro Histórico, onde acontecem as apresentações do tambor, oficinas de canto, dança e percussão. Curiosamente, o espaço é também o local onde o próprio Criola Beat realiza muitos de seus ensaios. Nesse contexto, além das batidas dos tambores, o coletivo também faz alusão aos elementos dessa manifestação nas composições, como é possível observar no seguinte trecho da canção “Pikena Baia”:

Baiê, baiou
 Pikena baia tambor
 Baiê, baiê, baiou
 Pikena baia tambor

Pikena que baia
 Rodando a saia
 Mexe que mexe
 O meu coração

Balança a punga
 Dando umbigada
 Vem na levada do meu Meião

Mas ela é dona dessa toada
 Quando ela baila ela é o chão
 Sol aparece, leva ela embora
 Ela me deixa inspiração.
 (CRIOLA BEAT, 2023)

Além do tambor de crioula, o Criola Beat também tem como matriz cultural uma variedade de ritmos jamaicanos, incluindo o *reggae* e o *dancehall*, a cultura *sound system*, bem como o *rap* e a música eletrônica. Como é de conhecimento público, a cidade de São Luís é conhecida como “Ilha do *reggae*” ou “Jamaica Brasileira”, resultante de uma apropriação desse gênero musical em um período de mais de 50 anos, desde sua chegada ao estado, na década de 1970. Algumas fontes relatam que o *reggae* teria chegado ao Maranhão através dos discos de vinil, que eram trazidos por marinheiros. Quando estes não tinham dinheiro para pagar as refeições, trocavam os vinis por outras mercadorias. Em contrapartida, alguns pesquisadores dizem ter sido a construção da estrada de ferro de Carajás uma das razões para o aumento do fluxo migratório entre Pará e Maranhão, até a consequente chegada do ritmo jamaicano ao estado maranhense.

Como no caso do tambor de crioula, o *reggae* foi marginalizado pelas altas classes durante muito tempo, por tratar-se de uma manifestação criada sob o alicerce da cultura negra. Posteriormente transformado em símbolo identitário, o *reggae* do Maranhão estabeleceu suas particularidades. No estado, uma das características mais marcantes do gênero é o modo de dançar a dois, conhecido como Agarradinho. Influenciado por ritmos caribenhos, como a salsa

e o bolero, o Agarradinho também é constantemente citado nas canções do Criola Beat. A forte presença do *reggae* no Maranhão, e especialmente na ilha de Upaon-Açu, também ganhou ainda mais destaque no recente álbum do grupo, intitulado “Criola Beat Dancehall Style, Vol. 2”. No disco, o coletivo lançou oito faixas que recriam clássicos do *reggae*, combinando a profundidade dos melôs com a energia dançante e acelerada do *dancehall*.

Gênero musical jamaicano, o *dancehall* é caracterizado por batidas mais rápidas e eletrônicas, em comparação ao ritmo mais cadenciado do *Roots reggae*. Enquanto este destaca-se pela discussão de temáticas espirituais e sociais, o primeiro se debruça sob uma variedade de temas, incluindo a vida cotidiana e a juventude, em uma sonoridade potencializada pela cultura *Sound System*, que Henriques (2020) compreende como:

microcosmos das relações sônicas sociais, culturais e econômicas das quais eles participam. Eles são uma forma de expressão que vem das áreas centrais de *West Kingston*. Nos anos 1960, Prince Buster chamou seu *sound system* mais popular de *Voice of the People*. Eles também constituem uma forma de entretenimento que é parte da criatividade das culturas do *reggae* e do *dancehall*.

Figura 4 - Representação DubVersão Sistema de Som.



Fonte: Mapa Sound System Brasil

Somado ao tambor de crioula e aos ritmos jamaicanos, o repertório do Criola Beat também carrega as marcas e as rimas da forte presença do *rap* no estado que, assim como outras manifestações construídas a partir da força da cultura negra, se constituiu em uma prática de denúncia e resistências em prol das populações periféricas da ilha de Upaon-Açu. Para Adnon Soares, essa hibridação é parte do caráter dinâmico da cultura:

O *rap* é a evolução das rimas de campo, do ‘*talking blues*’, que era a coisa conversada... Só que o *rap* nasceu do ‘*sound system* jamaicano’. Os primeiros DJs da Jamaica [Herc e U-Roy] foram pra Nova Iorque e lá criaram o *hip hop*. Enquanto isso,

a Jamaica tinha o *raggamuffin*, que é o *hip hop* jamaicano, que é uma rima completamente espontânea... as pessoas conversam no *raggamuffin*. E isso é muito característico do tambor de crioula. Tem um mote ali que é a toada, mas o resto é *freestyle*. O cantador vai tirando as rimas ali na hora, o que tá acontecendo, ele olha um ventilador e fala. É uma cultura espontânea. (informação verbal²¹)

Além dessas manifestações, a música eletrônica é outra matriz cultural importante para o Criola Beat. A história dessa expressão musical remonta ao início do século XX e está associada à criação de diversas técnicas e aparatos que levariam aos sucessos dançantes das discotecas na década de 1970, com grande importância para a indústria fonográfica até os dias atuais. Um exemplo disso é o procedimento de *sampling*, prática amplamente utilizada pelo grupo maranhense e que será aprofundada no tópico de técnica.

5.2 “O selo te organiza”: a institucionalidade no Criola Beat

Para entender como a institucionalidade pode ser vista no circuito cultural do Criola Beat, é preciso direcionar o olhar para onde o grupo institucionaliza sua arte, uma vez que essa mediação “tende a regular os discursos, abrangendo as relações de poder dos grupos sociais, políticos e econômicos na instância da produção” (Cardoso, 2016). Nesse campo, uma das relações que se estabelece é a do artista com o mercado fonográfico, por exemplo.

As relações mercadológicas do grupo não estão sob o comando de uma grande gravadora, mas sim de um selo criado em São Luís, intitulado Upaon Mundo. Também fruto das ideias de Adnon Soares, com produção executiva de Amanda Bertrand, o selo Upaon Mundo é voltado para o segmento da cultura urbana da ilha de Upaon-Açu e já possui vínculo com mais de 20 artistas e colaboradores:

O selo é um grupo que trabalha determinado segmento. A gravadora é mais abrangente, ela vai trabalhar a MPB, o forró, o sertanejo e o selo não, ele é segmentado. Com o selo, eu queria justamente fazer esse segmento de cultura urbana, só que a nossa cultura urbana, de Upaon (a ilha). Mais voltado para esse nicho... Aí eu inventei o artista Criola Beat. Resolvemos organizar o selo, a gente tem que estudar a parte mercadológica. Eu já dominava a parte de produção musical, mas precisa-se de uma equipe pra trabalhar a produção executiva, que já é a Amanda que faz. A produção executiva cuida dos direitos autorais, da parte burocrática que é se fazer música. Então o selo tá pra um artista assim como a empresa que tu trabalha, a universidade que tu dá aula, ele que te organiza, te dá essa estrutura, pra tu poder tá no mercado, pra tu poder monetizar, pro artista poder lançar um trabalho e receber. O selo te organiza, te registra nas plataformas, nas associações de compositores... (informação verbal²²).

²¹ Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

²² Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

Nesse contexto, a tendência mercadológica que se estabelece por um caminho mais segmentado também é resultado das densas negociações culturais que envolveram a história da indústria fonográfica brasileira. Como se sabe, a produção musical do país esteve, por muito tempo, associada às *majors*, que estavam predominantemente localizadas nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro. O fenômeno explica, por exemplo, a migração de muitos artistas maranhenses para o referido eixo nas décadas passadas, muitas vezes com a esperança de firmar um contrato com uma gravadora de grande projeção nacional.

As gravações por artistas maranhenses dependiam, quase que exclusivamente, de apoios oficiais para realizá-las, ou de iniciativas de gravadoras do centro-sul como a da gravadora Marcus Pereira que fazia um trabalho de registro de toda a diversidade musical brasileira, onde, ainda na década de 70, couberam as gravações de Bandeira de Aço e Lances de Agora, por exemplo (SANTOS, 2012, p. 101).

Por isso, no campo dessas disputas, entende-se o Criola Beat como um artista independente, visto que este não está associado às dinâmicas de uma grande gravadora. Concorde-se, portanto, com o entendimento de Vaz (apud Monteiro, 2013, p.51) sobre a existência de três níveis de independência artística, com Monteiro adicionando ainda um quarto à lista. O primeiro nível é o de atuação autônoma, em que o artista assume totalmente as responsabilidades e custos de sua produção. O segundo nível é o de associação cooperativa, em que artistas se organizam sob uma relação de parceria, com uma estrutura de execução das atividades atendendo aos interesses dos envolvidos. O terceiro é o nível de relação comercial, em que o artista se relaciona com produtoras e selos independentes, mas ainda mantém a autonomia produtiva. O quarto nível abarca artistas que se submetem a subsídios governamentais, por meio de editais ou leis de incentivo à cultura.

No que diz respeito ao campo político, o Criola Beat faz um constante diálogo com as questões afro-indígenas e com as vivências urbanas e periféricas da maior parte de seus membros. Um exemplo disso pode ser percebido na experiência da rapper e integrante do coletivo Pantera Black:

Comecei em 2016 como *Mc*, escutava muitos conteúdos dentro das rodas, e me incomoda muito, eu sentia vontade de expressar ali alguma coisa, contribuir de alguma forma, e o jeito que eu achei que eu deveria entrar foi rimando. E mesmo sem ter conhecimento empírico, nem teórico de *beat*, diferença do que é *trap*, o que é *boom bap*, eu tinha um *feeling* pra parada, e aí eu me joguei... O que mais me intrigava era

isso, entre tantos *Mcs* não tinha uma mulher, e a que eu conhecia era a Preta Lu... e aí eu me senti à vontade para representar as mulheres (informação verbal²³)

Inspirada por Preta Lu, do grupo Clã Nordestino, Pantera iniciou sua carreira em 2016, nas batalhas de rima, e atua como Mc, cantora, compositora e modelo, colecionando passagens por vários festivais de música no Maranhão e em demais estados do Brasil, incluindo o Festival BR 135, Festival Elas, Festival Kebrada e o Rock in Rio. Em suas composições, além da temática de resistência, da origem familiar humilde, também aborda questões envolvendo o protagonismo feminino nas rodas de batalha, um espaço majoritariamente dominado por homens.

5.3 Entre o *underground* e o *mainstream*: as lógicas de produção no Criola Beat

Como é possível observar, o Upaon Mundo é uma parte central do circuito cultural do Criola Beat, visto que atua na resolução das questões mais “burocráticas” da produção musical, incluindo os direitos autorais e a monetização do trabalho. Nesse setor, os Editais e leis de incentivo à cultura são as principais políticas públicas acionadas pelo grupo para entrada de capital e participação em eventos e festivais. Esse conjunto de ações, que surge em âmbito nacional com instituições públicas e privadas, promove chamadas que contribuem para visibilidade, manutenção e resistências dos artistas. Em 2024, por exemplo, o coletivo foi um dos artistas maranhenses selecionados no Edital nº 06/2024 – MAIS MÚSICA, com base na Lei Complementar 195/22 (Lei Paulo Gustavo²⁴), Decreto nº 11.525/2023 e Decreto 11543/2023. Com uma equipe interna ainda em estruturação, o selo também tem a intenção de firmar parcerias com outras produtoras e artistas maranhenses, principalmente no setor audiovisual, como explica Amanda Bertrand:

A ideia é ter a equipe fixa. Mas, por exemplo, a produção audiovisual... dependendo do artista e da proposta, aí a gente chama [um colaborador], como a Tássia Dhur no videoclipe de ‘Lá Vem Chegando’, ou ela mesma se interessa, como foi o caso. Então tem essa equipe interna, mas tem a equipe de colaboradores (informação verbal²⁵).

Sobre o processo criativo, Adnon o descreve como “muito simples”. Segundo o produtor, as batidas costumam ser criadas rapidamente, geralmente a partir de samples do

²³ Transcrição de depoimento em vídeo de Pantera Black, cedido pelo Criola Beat para a produção deste trabalho.

²⁴ Lei Complementar que dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural, em decorrência dos efeitos econômicos e sociais da pandemia da covid-19.

²⁵ Entrevista concedida para esta pesquisa por BERTRAND, Amanda. São Luís: 26.11.2022

tambor de crioula, combinado aos outros ritmos que servem como matrizes culturais do coletivo. A partir disso, entram em cena os demais integrantes do grupo, com suas rimas, composições e mais ideias criativas que colaboram para o produto final. Essas informações foram obtidas em uma entrevista na casa do próprio Adnon e da produtora Amanda Bertrand, que me receberam de forma solícita e extremamente prestativa.

Figura 5 - Entrevista com Adnon Soares e Amanda Bertrand



Foto: Vitor Carvalho

Na ocasião, não pude deixar de notar que ambos dão grande importância ao engajamento dos artistas com o repertório Criola Beat, que se dá também pela participação ativa e frequência nos ensaios, realizados normalmente às sextas-feiras, na sede do Tambor de Crioula de Mestre Amaral. O grupo nasce do desejo de “congregar” os artistas da ilha de Upaon-Açu, mas seus membros e colaboradores não estão alheios às lógicas e disputas do mercado:

No começo era só uma manifestação ali, pra se reunir, tudo o que tava separado, tudo o que tava desunido... Agora não, agora a gente sabe o nosso lugar no mercado, e a gente tá muito direcionado pra esse nicho do *dancehall*, mas o trabalho com as batalhas continua... O *Dancehall Style* vai ser uma coisa mais comercial... Nosso objetivo é mundo, não tô descartando a possibilidade da gente circular pelo Brasil, é questão mercadológica mesmo, de atravessar o Atlântico, divulgar essa cultura, porque a gente sabe onde é que tá o poder econômico... Eu entendi que ‘por que não?’, ‘por que não também ser comercial?’ a gente precisa do trabalho, a galera quer viver disso, quer que a coisa seja sustentável... (informação verbal²⁶)

²⁶ Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

A partir do depoimento, também é possível perceber algumas das entrelinhas que permeiam as densas discussões entre o *mainstream* e o *underground*. Ambos os conceitos são, comumente, vistos como conflitantes, sob uma visão que, na maioria das vezes, associa a ideia de *underground* à autenticidade, em oposição às “fórmulas prontas” da música *mainstream*. Sendo assim, o fator que enfatiza de fato essa diferenciação é:

o grau de distanciamento entre condições de produção e reconhecimento identificados no produto, pois uma boa parcela do que é chamado independente ou *underground* no terreno musical está diretamente relacionado a uma aproximação entre suas condições de produção e reconhecimento, ao passo que o *mainstream* se caracteriza por possuir uma exacerbada distância entre essas condições. Não obstante essa diferenciação, tanto *underground* quanto *mainstream* são estratégias de posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao público (FREIRE FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 8)

Dito isso, pode-se dizer que, por mais que tenha uma maior projeção mercadológica, “Criola Beat Dancehall Style” não é uma descaracterização dos ideais do coletivo. Pelo contrário, reafirma as estratégias de artistas independentes perante às exigências da indústria fonográfica.

5.4 “Vem pra cá baiar meu som, vem pra cá baiar tambor”: a tecnicidade no Criola Beat

Essa mediação está associada às inovações tecnológicas que permitem a produção, circulação e consumo do Criola Beat. Como mencionado anteriormente por Adnon Soares, o processo criativo do grupo é simples, possibilitado pela aparelhagem, sintetizadores e principalmente, pelo envolvimento dos demais membros com composições e rimas. Nesse campo, uma das técnicas mais exploradas pelo grupo é o *sampling*, que ocorre “quando faixas são compostas com a utilização de fragmentos musicais gravados em disco – um refrão, uma célula rítmica, um riff de guitarra - de autoria de outros compositores” (Sá, 2003). A partir desse processo, o grupo utiliza fragmentos das batidas do tambor de crioula para criar novas batidas e, conseqüentemente, a sonoridade dançante que é marca do repertório.

Figura 6 - Aparelhagem do Criola Beat em apresentação no Espaço Reocupa, em São Luís



Foto: Paloma Pinheiro

Outro aspecto importante da tecnicidade pode ser visto na divulgação dos produtos do grupo nas redes sociais. Durante a elaboração do presente trabalho, chamou atenção o uso do Instagram, em que o perfil oficial do grupo reúne 4.220 seguidores e 92 publicações. A rede social é usada como forma de divulgação não só da imagem dos integrantes, colaboradores e produtos – neste caso, as canções, *mixtapes* e discos – mas também como uma plataforma de compartilhamento de informações sobre as matrizes culturais do Criola Beat.

Figura 7 - Fotografia do Criola Beat no Instagram oficial do grupo

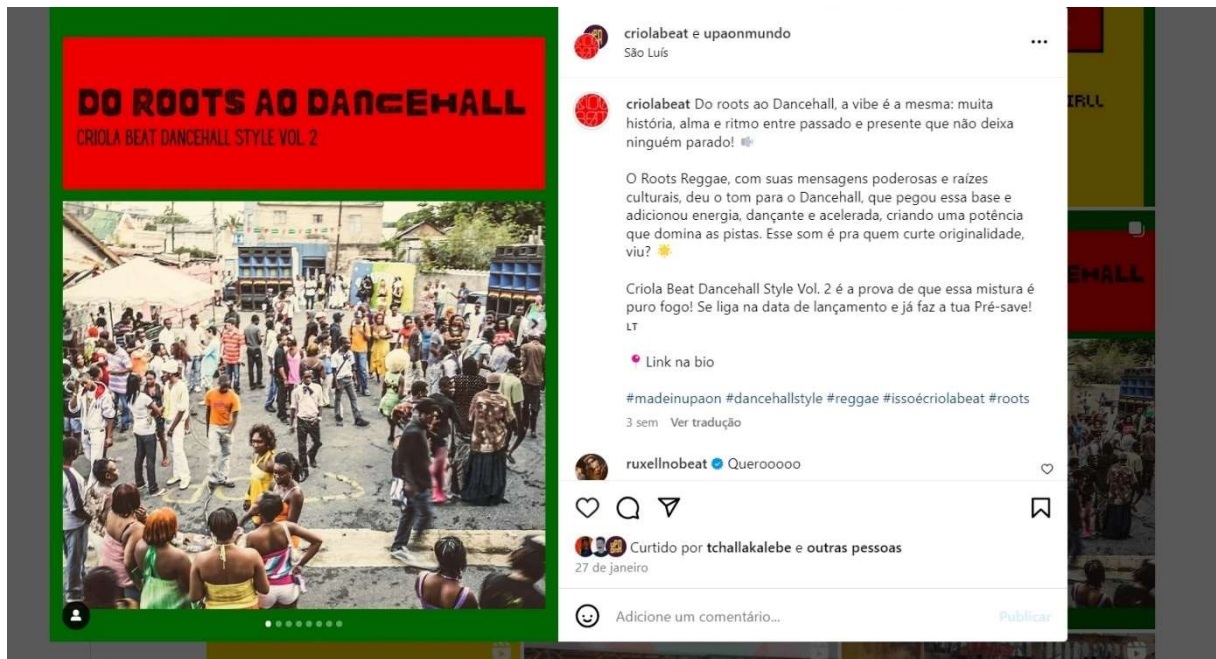


Fonte: captura de tela do Instagram

A publicação acima foi feita no dia 8 de outubro de 2024 e recebeu mais de 50 curtidas e 100 comentários. Além de comentários de fãs e ouvintes, a postagem apresenta interações entre a comunidade de artistas e colaboradores da cena cultural maranhense, incluindo nomes como Paulão e Célia Sampaio. Em outras ocasiões, a rede social também é utilizada para divulgar faixas inéditas, eventos, apresentações e videocliques.

No Instagram oficial do Criola Beat, os fãs também podem conferir um conteúdo informativo sobre as influências e referências musicais do grupo. O exemplo abaixo consiste em uma publicação em carrossel sobre o Roots Reggae, o *dancehall* e outros aspectos de gêneros musicais jamaicanos:

Figura 8 - Captura de tela de publicação no perfil oficial do Criola Beat no Instagram

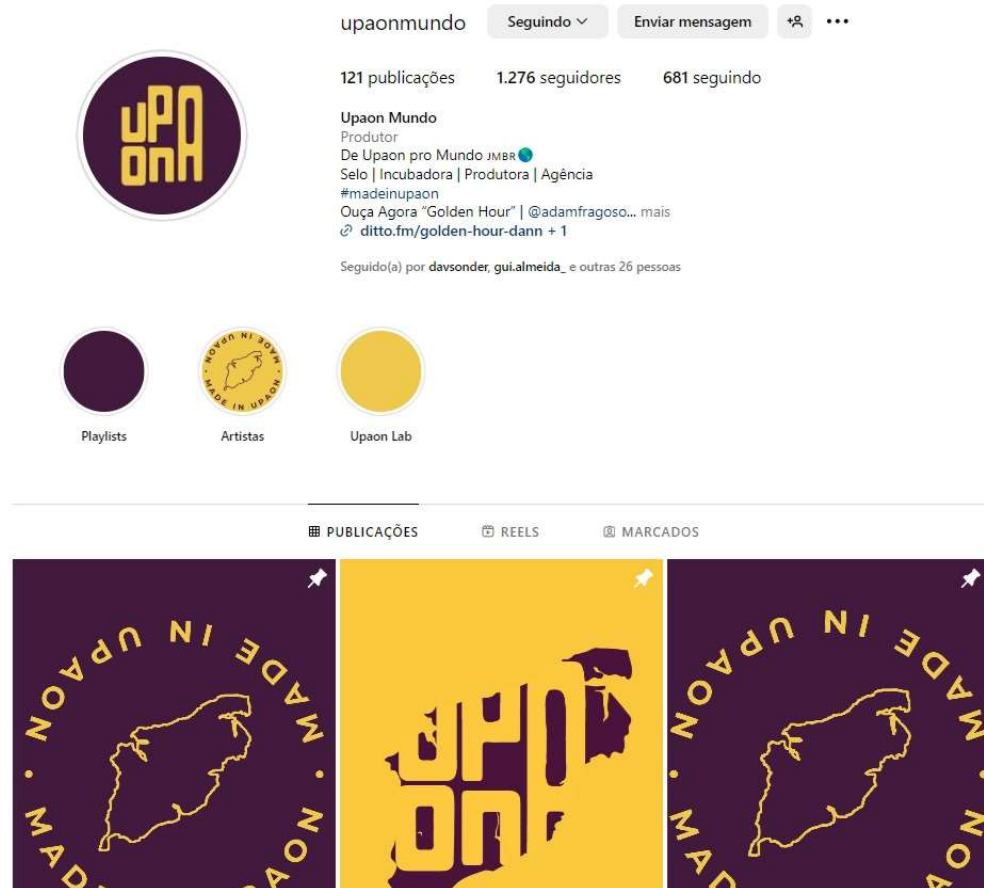


Fonte: Instagram do Criola Beat

Apesar de não mostrar o número de curtidas, a postagem corrobora o interesse do coletivo em valorizar suas matrizes culturais, compartilhando informações sobre elementos principais da sonoridade. O público recebe o conteúdo de forma positiva, com comentários como “Querooooo” e “Conteúdo finoo!!! Coisa lindaaa”. Além do Instagram, o coletivo também está presente em outras redes como X (antigo Twitter) e Facebook. Contudo, a atividade nesses perfis é consideravelmente menor, com poucas publicações e um número pequeno de seguidores. Em contrapartida, outra plataforma em que o grupo se destaca é o Youtube, com

videoclipes, *visualizers*²⁷ e gravações de apresentações. Neste caso, contudo, a maior parte dos produtos é divulgada por meio do perfil oficial do selo Upaon Mundo.

Figura 9 – Perfil oficial do selo Upaon Mundo no Instagram



Fonte: captura de tela do Instagram

No Instagram, o perfil oficial do Upaon Mundo possui 1.276 seguidores e 121 publicações, sendo usado como uma vitrine para não só para o Criola Beat mas também para trabalhos de outros artistas com o selo. A rede também é usada para divulgação do “UPAON LAB”, iniciativa que oferece cursos de capacitação para profissionais da música da Ilha de Upaon-Açu.

²⁷ Modelos de vídeos embalados por canções, sem estrutura narrativa, com imagens em *looping*, podendo conter ou não as letras das canções.

5.5 Diversidade musical e variedade de gêneros: os formatos industriais do Criola Beat

A compreensão dos formatos industriais no circuito cultural do Criola Beat se dá no espaço onde a identidade do grupo é materializada, ou seja, nos produtos, como mixtapes, álbuns, canções, videocliques, entre outros. No início da produção deste trabalho, o grupo já havia lançado as Mixtapes, Vol. 1 e 2, com oito e 10 faixas respectivamente. Durante a execução deste estudo, o grupo lançou o álbum Criola Beat Dancehall Style Vol. 1 em 2023, e o mais recente Criola Beat Dancehall Style Vol. 1, lançado em 31 de janeiro de 2025. Em razão do cronograma de pesquisa, este último produto não foi tão explorado neste trabalho, mas fiz questão de citá-lo por sua importância, já que o álbum traz novas versões de melôs de *reggae* conhecidos do público maranhense, a exemplo do melô de Poliana (*Think Twice*).

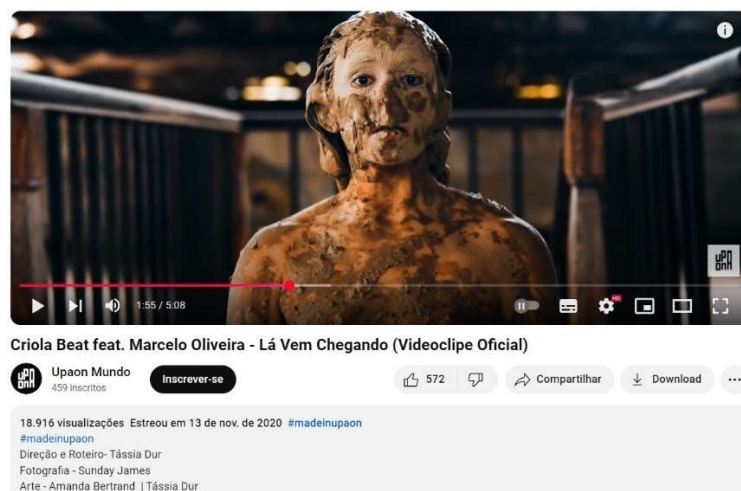
Com menor custo de produção, as *mixtapes* normalmente não costumam apresentar o senso de “unidade” dos álbuns, mas esse formato pode ser uma boa opção de divulgação para artistas independentes e vinculados a pequenos selos e gravadoras. Dito isso, os produtos “Criola Beat Dancehall Style Vol. 1” e “Criola Beat Dancehall Style Vol. 2” são descritos por Adnon Soares com uma natureza “mais comercial”, mas ainda com as temáticas das culturas de gueto, de resistência e denúncia social como parte fundamental do posicionamento político do grupo. A partir da transcrição das faixas do Criola Beat Dancehall Style Vol. 1, algumas delas já expostas nos capítulos anteriores, foi possível perceber uma ampla presença de menções aos elementos e instrumentos do tambor de crioula, como a figura da coreira, a punça e o Meio²⁸. Outro destaque das composições são as populações indígenas e quilombolas, bem como os elementos do *reggae*, o jeito de dançar Agarradinho e características naturais do clima na ilha de Upaon-Açu:

É aparelhagem larga
Ilha magnética
Viva as encantarias
Riddim, sound system e dancehall
O reggae vem me chamar pra dançar
Quando com o vinil estrala
Meu coração dispara
Bailando essa valsa
Nós dois agarradinhos
Só marcando um passo juntinhos
Não se esquece
Quarenta graus, clima tropical equatorial

²⁸ Um dos tambores utilizados na manifestação. Afinal, essa prática é realizada com o uso de três tambores de tamanhos diferentes (tambor grande, meio e o crivador), tocados em ritmo acelerado.

Além das canções, o Criola Beat também aposta em formatos audiovisuais, incluindo o videoclipe, *visualizers*, bem como apresentações do grupo. Um dos vídeos de maior projeção do coletivo é o videoclipe da música “Lá Vem Chegando”, que já registra mais de 18 mil visualizações, resultado de um projeto que envolveu a colaboração de diversos artistas maranhenses. O produto tem direção de Tássia Dur e inclui a participação da atriz Áurea Maranhão, conhecida por produções como a novela A Dona do Pedaço (2019) e Cidade Invisível, série da Netflix lançada em 2021.

Figura 10 – Videoclipe da canção "Lá Vem Chegando"



Fonte: captura de tela do Youtube.

Os shows também são outro formato importante do circuito cultural do Criola Beat. Com apoio de políticas de Editais e leis de incentivo cultural, as apresentações do grupo ocorrem com maior frequência no Centro Histórico de São Luís e nos demais bairros próximos da região, cuja ocupação se deu, majoritariamente, pelas populações afro-indígenas em um processo contínuo de lutas. Ainda assim, o coletivo também já se apresentou em outros estados, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro.

Figura 11 – Show do Criola Beat no Festival BR-135, em São Luís, em 2025.



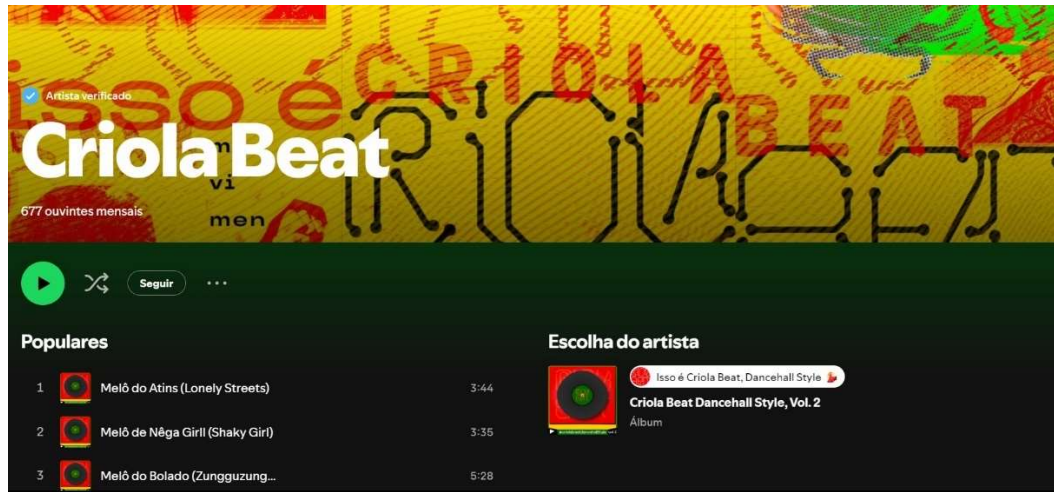
Fonte: Instagram oficial do Criola Beat

A imagem acima traz uma performance do grupo no Festival BR 135, um dos principais eventos de música do Maranhão e do Nordeste. O festival costuma reunir artistas locais e nacionais que se destacam no cenário independente, por meio de um edital aberto, com palestras, oficinas e mais iniciativas envolvendo artistas, produtores e jornalistas de várias cidades brasileiras.

5.6 “Bem ali na Beira-mar que eu te vi baiar”: a ritualidade no Criola Beat

Na compreensão da cadeia produtiva do Criola Beat, a ritualidade pode ser entendida como o espaço em que a produção artística é consumida, ou seja, por meio de apresentações e shows, mas também da mídia, com as mixtapes, canções, videocliques e mais produtos disponíveis em plataformas de streaming, como o *Spotify*, *Apple Music*, *Deezer*, *Youtube* e mais.

Figura 12 - Página do Criola Beat no Spotify



Fonte: captura de tela do *Spotify*.

De acordo com informações da página oficial do *Spotify*, o coletivo possui uma média de 677 ouvintes mensais. Em uma das apresentações presenciais, realizada durante o desenvolvimento do presente trabalho, foi possível observar a energia contagiante do *dancehall*, que se dá por meio das batidas aceleradas e o consequente envolvimento do público e o entrosamento entre os integrantes do coletivo. Nesse caso, o show tratava-se de uma apresentação mais intimista, com a presença de um público formado, majoritariamente, por pessoas que já conheciam o repertório Criola Beat.

Figura 13 - Público envolvido em apresentação intimista



Foto: Paloma Pinheiro

Outra ocasião em que acompanhei uma apresentação presencial se deu no âmbito da edição de 2023 do Festival BR-135. Diferentemente da situação anterior, o público deste show era bem mais amplo, formado por indivíduos de diferentes camadas sociais, faixas etárias e mais, visto que se tratava de um dos festivais de maior expressão no Maranhão, com repercussão nacional. A apresentação foi então marcada por um momento de colaboração com nomes como o produtor, *beatmaker* e *rapper* Gugs, a rapper, cantora e compositora Enme e o *rapper* Gabriel Emenike.

Para além dos espaços da rua, os produtos do Criola Beat também são consumidos no espaço midiático, por meio dos *streamings* e demais plataformas *online*. Nesse caso, os ouvintes têm amplo e gratuito acesso às faixas e, consequentemente, aos discursos do coletivo.

5.7 De Upaon para o mundo: o consumo no Criola Beat

No circuito cultural do Criola Beat, a instância do consumo pode ser observada diretamente na figura dos fãs, ouvintes e demais artistas que fazem uso dos produtos do grupo. Como foi possível perceber, no caso do Coletivo, uma parte do consumo se dá por meio dos espaços da rua, como em pequenas apresentações e grandes festivais que movimentam as cadeias produtivas no estado. Contudo, outra grande parte desenrola-se no espaço midiático, principalmente na internet, por meio de uma era tecnológica que tem nos *streamings* um de seus alicerces.

Os serviços de *streaming* de música consistem em plataformas de distribuição legalizada (autorizada pelas leis do direito autoral) de fonogramas, permitindo o acesso, por meio de cadastro, à audição do acervo de faixas contidas na biblioteca destes serviços, cuja inscrição para usufruir pode ocorrer de forma gratuita ou paga, opções estas que variam de acordo com o serviço oferecido por cada plataforma. O processamento de músicas transferidas por streaming ocorre sem a necessidade de armazenamento (*downloading*) das faixas na memória do computador do usuário³⁹ inscrito, dessa forma, o conteúdo digital não é apropriado pelo usuário e a audição de músicas ocorre de maneira dependente à navegação retida a tais plataformas (CRUZ, 2014, p. 159 *apud* ALVES, 2016, p. 39)

Sabe-se, porém, que nem sempre foi assim, uma vez que as formas de se consumir música mudaram e se reinventaram para atender tanto aos interesses do público quanto dos próprios artistas. No caso do Criola Beat, o consumo por meio das mídias online soma-se à presença nas rádios locais, que ainda possuem um forte papel na circulação dos artistas e demais manifestações culturais no Maranhão, como corrobora o relato de Antônio Bernardes, consumidor entrevistado durante uma apresentação na edição de 2023 do Festival BR 135:

Conheci o Criola Beat por rádio, mas essa é a primeira vez que acompanho uma apresentação. Acho um som muito diferente, que a gente não tá acostumado a ouvir aqui, mas que mistura coisas que são culturais da gente, como o tambor de crioula com uma pegada eletrônica, e acho interessante justamente por isso, por serem diferentes culturas (informação verbal²⁹)

Ainda durante o festival, conversei com Jefferson de Almeida, estudante que estava presente na apresentação, apesar de não conhecer o grupo a princípio:

Achei bem diferente. Não conhecia. Vim pra ver a Tássia Reis, mas acabei gostando muito do som deles, tem essa vibe meio de reggae e rap também, achei uma mistura bem única (informação verbal³⁰).

O relato do ouvinte também enfatiza a importância dos festivais para artistas independentes, já que esses eventos tendem a atrair um público mais diversificado, levando as pessoas a conhecerem e ouvirem novas sonoridades e repertórios.

5.8 “I need ya luv”: a socialidade no Criola Beat

No estudo da cadeia produtiva do Criola Beat, a socialidade ou sociabilidade relaciona-se às interações com a sociedade local, incluindo artistas que interagem com o coletivo e consumidores, visto que essa mediação:

diz respeito às relações cotidianas nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades; conectando a tradição cultural com a forma como os sujeitos (receptores) se relacionam com a cultura massiva (CARDOSO, 2016, p. 113).

Aqui, compreende-se que a atuação de Adnon Soares como produtor musical é um dos fatores que amplia a teia de relações que o Criola Beat tece com outras figuras da cena musical no estado. Além disso, as próprias vivências e experiências de cada membro do coletivo, bem como a atuação do selo Upaon Mundo, despontam como fatores decisivos, de grande implicação na densa teia de relações que o Criola Beat tece com os demais artistas das culturas maranhenses.

Desde sua criação em 2018, o coletivo já colaborou com diversos nomes da cena musical local, como a cantora, compositora, produtora cultural e rapper Enme e o cantor e compositor Paulão na faixa “Botuteu”, de 2020. Outras colaborações incluem a canção “Ôco

²⁹ Entrevista concedida para esta pesquisa por BERNARDES, Antônio. São Luís: 25.11.2023

³⁰ Entrevista concedida para esta pesquisa por ALMEIDA, Jefferson. São Luís: 25.11.2023

no Mundo”, presente no EP “O Ano Do Rato” (2020) da banda Casa Loca, a música Balança, de 2022, em parceria com Brunoso e Gugs, e a faixa “Balancê”, com Dan Góes, também de 2022.

Demais artistas do cenário musical maranhense também costumam estar presentes nas apresentações do Criola Beat. Em uma dessas pesquisas de campo, tive a oportunidade de acompanhar um show com caráter mais intimista no Espaço Reocupa, que contou com a presença de nomes já estabelecidos como Paulão, bem como novos nomes da música maranhense, caso do DJ KL, que vem se destacando na cena musical ludovicense desde 2023. Como artista preto, KL também consegue identificar e se engajar com a sonoridade híbrida do Criola Beat, que relata ter conhecido por meio de festivais gratuitos e *playlists*:

Conheci o Criola Beat através de *playlists*, se não me engano, e rolês pela cidade. Não lembro exatamente qual foi o primeiro contato, mas foi uma dessas duas coisas. Eles já faziam alguns eventos gratuitos, participações em festivais, e aí foi algo que me chamou bastante atenção... o estilo deles. Acho que a música preta é muito isso na sua síntese, é muito a mistura das coisas. Acho que a gente consegue tá sempre se reinventando, misturando nossos próprios sons, mesmo que sejam diferentes entre aspas. E acho que isso cria um som deles, que tem essa identidade, essa mistura (informação verbal³¹).

O relato corrobora, mais uma vez, a importância da realização de eventos culturais, principalmente com apoio dos órgãos públicos, que somada a uma presença nas mídias e plataformas digitais, pode ampliar o alcance de artistas independentes consideravelmente.

³¹ Entrevista concedida para esta pesquisa por DJ KL. São Luís: 17.01.2025

6 “JÁ TÔ SENTINDO SAUDADE”

Já tô sentindo saudade antes de ir
Imaginando a gente depois que essa cortina cair
Não tenho não outro lugar pra voltar
O amanhã é sempre uma incógnita
Mas sei que vou te amar quando chegar em casa
(CRIOLA BEAT, 2023)

O presente trabalho partiu de uma perspectiva na qual a comunicação compreende os fenômenos para além dos meios massivos, ou seja, sob a ótica de que os processos de identidades e vivências dos sujeitos também podem produzir sentidos. A partir do viés dos Estudos Culturais latino-americanos, com a aplicação do Mapa das Mediações (Martín-Barbero, 2008; Cardoso, 2016), foi possível identificar e compreender as instâncias da produção, circulação e consumo do grupo Criola Beat, por meio das complexas estruturas das mediações.

Nesse contexto, é possível dizer que a obra do Criola Beat carrega uma sonoridade singular, que dialoga com um histórico de lutas das populações afro-indígenas no país, e especialmente no Maranhão. A compreensão do circuito cultural do grupo foi iniciada com as Matrizes Culturais, em um processo que revela uma forte influência da cultura negra, celebrando o caráter de resistência do tambor de crioula – coração da sonoridade – os encantos do *reggae* e demais ritmos jamaicanos, bem como as inovações tecnológicas da música eletrônica.

Em seguida, a mediação de institucionalidade nos permitiu visualizar o Criola Beat como um grupo que se posiciona politicamente a favor das lutas de povos marginalizados, com suas composições tendo um forte caráter de denúncia e resistência. Ainda assim, o grupo não está alheio às exigências do mercado, estando associado ao selo Upaon Mundo. Dessa forma, o coletivo consegue organizar as Lógicas de Produção, participando de editais e enfrentando os desafios da indústria fonográfica.

Na mediação de tecnicidade, vimos que as tecnologias criadas a partir da música eletrônica abrem um leque de possibilidades para artistas independentes no mundo todo. Com o processo de *sampling*, o grupo consegue transformar a batida ancestral do tambor de crioula em um novo singular repertório. Nos Formatos Industriais, as canções, mixtapes e videocliques e apresentações revelaram a materialidade do ritmo dançante que se une às rimas potentes do coletivo. É a partir desses produtos que o público e demais artistas da cena se envolvem com o grupo, num processo que se dá tanto nos espaços da rua quanto nas plataformas digitais.

Posteriormente, a instância do consumo corroborou que é importante para o grupo estar presente em eventos culturais, seja com incentivo público ou privado. Por fim, a mediação de socialidade reforça a conexão do Criola Beat e de seus respectivos integrantes com a cadeia produtiva de outros artistas maranhenses, o que ressalta a importância de reconhecer, cada vez mais, os principais sujeitos da nossa cultura.

Com isso, espera-se poder oferecer ferramentas teóricas e metodológicas que possam ajudar demais pesquisadores, bem como contribuir com o registro e visibilidade do grupo, uma vez que a cadeia produtiva do Criola Beat se conecta e se comunica com os circuitos culturais dos demais artistas que compõem a extensa e complexa rede cultural no Maranhão e, mais precisamente, na ilha de Upaon-Açu.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Lorena Ferreira. **Circulação musical via internet e suas implicações**: formação do repertório musical homogeneizado e personalizado sobre a distribuição dos sites Deezer e Last.fm. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2008.
- CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações no Bumba meu boi do Maranhão**: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares. 2016. 268 f. Tese. (Doutorado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- _____, Letícia Conceição Martins. Quem define o que é ou não é a identidade brasileira?: uma revisão conceitual sobre cultura popular à luz dos estudos culturais. In: MOURA, Flávia de Almeida, ROCHA, Larissa Leda F. (Org.). **Experiências Expandidas em Comunicação**. São Luís: EDUFMA, 2019.
- CARVALHO NETO, P. A. (2016). **Mangue Beat – Fecunda Rizoflora Cultural**: Das Práticas Híbridas A Uma Singularidade Brasileira. Inventário, (18). Recuperado de <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/16259>
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo (org.). **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.
- FRANÇA, Maria Fernanda. **O samba como comunicador do hibridismo cultural**: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa. Intercom: XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste: Rio de Janeiro, 2009.
- FREIRE FILHO, J.; JANOTTI JUNIOR, J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- GONÇALVES, Thalia França. **A Cadeia Produtiva Do Tambor De Crioula De Mestre Felipe**: processo de produção, circulação e consumo. 2022. 135 f. Monografia. (Bacharelado em Comunicação Social) – Curso de Comunicação Social. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022.
- HENRIQUES, J. (2020). **A Dominância Sônica e a Festa de Sound System de Reggae**. Revista Eco-Pós, 23(1), 44–80. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i1.27543>
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo Demográfico 2022**. Rio de Janeiro: IBGE. 2022.
- JANOTTI JR, Jeder Silveira. Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta de análise midiática da música popular massiva. In: **Contemporânea**, vol.2, no 2 p 189-204 Dez 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

MONTEIRO, Márcio Leonardo. **Mp3 demo: a circulação da música independente na internet**. São Luís: EDUFMA, 2013.

ORTIZ, Renato. Da modernidade incompleta à modernidade-mundo. **Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 15, n. 01, p. 77–97, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44570>. Acesso em 20 jun.2023.

RIBEIRO, Juliana. **‘Casa Loca’ é ponto de encontro e referência no Cohatrac**. O Imparcial, 2017. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2017/07/direto-do-cohatrac-conheca-a-casa-loca/> Acesso em: 4 de fevereiro de 2025.

SÁ, Simone Pereira de. Música eletrônica e tecnologia: reconfigurando a discotecagem. In: LEMOS e CUNHA (orgs): **Olhares sobre a cibercultura**. Ed Sulinas, Porto Alegre, 2003.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. 157 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Entrevistas:

Entrevista concedida para esta pesquisa por SOARES, Adnon. São Luís: 26.11.2022

Entrevista concedida para esta pesquisa por BERTRAND, Amanda. São Luís: 26.11.2022

Entrevista concedida para esta pesquisa por BERNARDES, Antônio. São Luís: 25.11.2023

Entrevista concedida para esta pesquisa por ALMEIDA, Jefferson. São Luís: 25.11.2023

Entrevista concedida para esta pesquisa por DJ KL. São Luís: 17.01.2025

Discos:

CRIOLA BEAT. **Mixtape, Vol. 01**. São Luís: Upaon Mundo, 2019. Disponível em: https://open.spotify.com/artist/4TZu1abWbaX0eKe7wMZUnt?si=pMncs1c6SxaeGe0uDVZ_Ng. Acesso em 16 jun. 2022.

CRIOLA BEAT. **Mixtape, Vol. 02**. São Luís: Upaon Mundo, 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4UUk312favgokriTimqFG3?si=oUg-DPQ-Qi6hC3C35G18SA>. Acesso em 16 jun. 2022.

CRIOLA BEAT. **Criola Beat Dancehall Style, Vol. 1**. São Luís: Upaon Mundo, 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/342xGd1YM4Gxn7cZ8xpyq8?si=bQT9yUPYRRW0ZL9gavKUHW>. Acesso em 18 jun. 2023.

CRIOLA BEAT. **Criola Beat Dancehall Style, Vol. 2.** São Luís: Upaon Mundo, 2025.
Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0KvtKle2d5bEMeI67ERV4f?si=czto4fKNQSWkyPvra8MJvw>. Acesso em 16 fev. 2025.